



Revoir les Final Girls : Massacre à la tronçonneuse (Marcus Nispel, 2003) et Halloween (Rob Zombie, 2007)

David Roche

► To cite this version:

David Roche. Revoir les Final Girls : Massacre à la tronçonneuse (Marcus Nispel, 2003) et Halloween (Rob Zombie, 2007). Interfaces, 2013, 34, pp.165-76. hal-00908319

HAL Id: hal-00908319

<https://hal.science/hal-00908319>

Submitted on 22 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**REVOIR LES *FINAL GIRLS* :
 MASSACRE À LA TRONÇONNEUSE (MARCUS NISPEL, 2003)
 ET HALLOWEEN (ROB ZOMBIE, 2007)**

David Roche

Cet article aborde l'adaptation au sens large que lui donne Linda Hutcheon quand elle affirme que « les remakes sont invariablement des adaptations du fait des différences contextuelles » (170, je traduis). Il examine la mesure dans laquelle les équipes derrière les remakes de *Massacre à la tronçonneuse* (Tobe Hooper, 1974) et *Halloween* (John Carpenter, 1978) ont tenu compte des écrits de la critique féministe, notamment du célèbre livre de Carol Clover, *Men Women and Chain Saws* (1992), dans leur façon d'aborder les personnages féminins et la violence. Je n'ai pas pu m'assurer que les producteurs, cinéastes ou scénaristes ont effectivement eu connaissance de ce livre, contrairement aux cinéastes que mentionne Clover dans son livre (232), ou à Tarantino qui utilise le terme dans le scénario de *Boulevard de la Mort* (2007) (Roche 339), mais la notion de *Final Girl*, la Dernière Fille qui vainc le tueur, est très connue des fans du genre.¹ Néanmoins, l'analyse qui suit laisse penser que ces « ré-interprétations » de *Massacre à la Tronçonneuse* (1974) et de *Halloween* (1978) auraient été faites à la lumière – peut-être réfractée – de la lecture de Clover.

Le premier chapitre de son livre est consacré au *slasher*, sous-genre dans lequel un tueur traque un groupe d'adolescents. Il s'intéresse à l'identification paradoxale entre l'héroïne-victime et le public visé : les adolescents de sexe masculin (7).² Clover soutient que les fonctions de héros, victime et monstre sont tout entières déterminées par le genre (*gender*) et que les rapports d'identification sont déjà mis en place par la structure de ces récits dérivés du conte populaire (10-13). Seul personnage véritablement développé (44), la *Final Girl* gagne en maturité au cours du film (49). Elle a un comportement, une tenue vestimentaire et souvent un nom, plus masculins que les autres filles (12).

Son intelligence, son sérieux, ses compétences mécanique et pratique, et sa répugnance sexuelle la distinguent des autres filles, et en font, ironiquement, une alliée des garçons dont elle a peur et qu'elle rejette, ainsi que du tueur. (40, je traduis)

¹ En témoignent les blogs comme finalgirl.blogspot.com ou les commentaires sur imdb.com.

² Vera Dika conteste cette idée reçue, affirmant que 55% du public des *slashers* est féminin (87).

Oscillant entre masculin et féminin (63), la *Final Girl* est d'abord celle qui prend conscience du danger, et s'interroge sur les signes (39), avant d'assumer le regard phallique qu'elle braque sur le tueur (60). Elle est donc le double du tueur et reflète sa masculinité ambivalente (49). Au final, c'est elle qui invite à l'identification et non le tueur (44), mais c'est au prix même de sa féminité. Clover en conclut que la *Final Girl* n'est aucunement le signe d'une évolution féministe et que le *slasher* reste un « exercice masculin », l'héroïne ne faisant que refléter les préoccupations de son public (53) :

Métaphoriquement parlant, la *Final Girl* est un substitut masculin au niveau œdipien, une doublure homoérotique, le public incorporel ; elle ne prend le sens de « fille » que dans le but de signifier le manque masculin, et même ce sens-là est annulé dans les scènes finales. (53, je traduis)

Reprenant à son compte la thèse reconnue de Laura Mulvey, selon laquelle le plaisir visuel du cinéma hollywoodien classique est essentiellement masculin et consiste à épier ou à fétichiser la femme qui porte « la plaie saignante » (Mulvey 14, je traduis), Clover soutient que l'héroïne-victime représente « l'incarnation abjecte de la terreur » (35, je traduis), autrement dit l'angoisse de castration du public adolescent.

Les héroïnes de *Massacre* (1974) et *Halloween* (1978), Sally et Laurie, font partie des exemples privilégiés par Clover, le premier film étant un précurseur du *slasher* (Thoret 16), le second le parangon du genre (Muir 16, 242-43). Pourtant, hormis le fait qu'elles survivent à l'horreur dont elles ont été témoins, Sally et Laurie ont peu de choses en commun, et s'opposent même en de nombreux points. Sally Hardesty, la hippie, est féminine et n'est pas particulièrement héroïque : elle endure les pires souffrances, est traitée comme un morceau de viande par la famille dont les membres sont tous des hommes (Thoret 22), tente de troquer son corps pour survivre [74:30] (Clover 29), et semble perdre la raison. Sally n'est que le corps le plus résistant, la plaie saignante dont parle Mulvey, son visage hurlant et recouvert de sang faisant l'objet de nombreux gros plans [74:50, 76:30, 79:00, 80:10]. Laurie Strode est héroïque, n'est que légèrement égratignée, fait tout ce qu'elle peut pour sauver les enfants qu'elle garde, et si elle semble avoir régressé à la fin du film (Lagier and Thoret 200), elle reste jusqu'au bout un sujet inscrit dans l'ordre social. À l'inverse d'Annie et de Lynda qui meurent la bouche grande ouverte [51:20, 64:45], images évoquant l'angoisse provoquée par la béance féminine, Laurie, pourtant terrifiée, ne fait que geindre [73:10]. Au final, c'est Laurie qui représente le paradigme de la *Final Girl*, Sally n'étant qu'un précurseur dans un film qui anticipe le genre.

La différence principale entre les originaux et les remakes est déjà un paradoxe : c'est *Massacre* (2003) qui maintient la *Final Girl* au premier plan, tandis que *Halloween* (2007) la relègue

au second. Erin est, sans aucun doute, le personnage principal de *Massacre* (2003). Contrairement à Sally dans *Massacre* (1974), elle est un sujet inscrit dans le temps : certains éléments de sa vie passée nous sont livrés, notamment son passage en maison de correction [55:25], et elle exprime une vision de l'avenir à travers son désir d'épouser Kemper [5:40], dont la mort confère une dimension tragique au destin d'Erin, mis en relief à travers ce gros plan de la bague qu'elle souhaitait que Kemper lui glisse sur l'annulaire [39:35]. Pour comparaison, l'histoire de Pepper ne remonte pas plus loin que la veille, quand la bande de Kemper l'a prise en stop [3:30]. En bonne *Final Girl*, Erin est curieuse : elle explore le moulin désert [20:25], remarque le judas dans la porte coulissante [32:55], et finira par découvrir l'ancre de Leatherface [65:00]. Elle est la plus responsable parmi ses amis, et n'a consommé ni alcool, ni herbe au Mexique [5:25] – Marcus Nispel s'inquiétait même que le public la rejette parce qu'elle « n'est pas drôle ».³ La structure narrative du film suggère une évolution symbolique – de petite amie assise à la place du passager [2:55], elle se retrouve derrière le volant de la voiture du shérif avec un nourrisson à ses côtés [87:30] –, mais la fin n'est que la confirmation qu'Erin a agi selon ses valeurs jusqu'au bout de l'horreur.

La caractérisation dans la seconde moitié de *Halloween* (2007) est assez proche de celle du film de 1978. Laurie est celle qui repère Michael Myers [52:05, 54:25]. Elle paraît plus responsable que ses amies, Annie la comparant à « Mère Teresa » [52:25] : Laurie déteste mentir et semble se rendre compte que le plan d'Annie, qui consiste à abandonner Lindsey pour passer du temps avec Paul, n'est pas des plus réalistes [52:20]. À la fin du film, Laurie pose la même question – « C'était le croque-mitaine ? » [90:55] – au docteur Loomis que dans *Halloween* (1978) [84:05], et Zombie estime qu'elle a peut-être même perdu la raison,⁴ mais Laurie occupait déjà la position de l'enfant : alors que la Laurie de 1978 gronde Tommy, qui fait peur à Lindsey [53:15], dans le remake, les deux enfants pensent que Laurie a peur [72:35].

Seulement le personnage principal de *Halloween* (2007) n'est pas Laurie Strode, mais Michael Myers. Le film va alors contre la tendance, repérée par Dika et Clover, selon laquelle le tueur est « dépersonnalisé » et n'invite pas à l'identification (Dika 88 ; Clover 44). En prenant le parti d'humaniser Michael Myers, *Halloween* (2007) délivre un discours métafictionnel critique sur le genre, qui serait le pendant de la thèse de Clover : c'est non seulement en construisant la *Final Girl* comme « substitut masculin », mais aussi en niant l'humanité du tueur, en le cantonnant à un rôle de force abstraite, que le *slasher* permet au spectateur de jouir de la violence en toute impunité. Selon

³ In « Commentaire audio : L'histoire » [80:50].

⁴ In « Meet the Cast » [10:50].

Halloween (2007), *Halloween* (1978) est coupable d'avoir créé un monstre en gommant l'humain, au même titre que le docteur Loomis aux yeux du shérif Brackett [70:20]. *Halloween* (2007) invite donc le spectateur à réserver une part de sa sympathie pour Michael Myers, que Rob Zombie décrit comme un avatar du monstre de Frankenstein,⁵ et à ne pas sympathiser complètement avec Laurie Strode, qui se fait le double du spectateur du *slasher* en ne reconnaissant pas l'identité du tueur lorsque celui-ci lui montre une photo d'enfance les réunissant [85:10].

Le point central de la typologie de Clover que les deux équipes ont vraisemblablement pris en compte est la « répugnance sexuelle » de l'héroïne. En effet, les deux films sexualisent la *Final Girl*, mais selon des modalités différentes, voire opposées. Erich Kuersten remarque que, dans *Massacre* (2003), Erin est « la plus belle de sa bande » ; on s'attendrait à ce qu'une fille aussi attirante soit la première victime (Kuersten, je traduis). Comme Sally, Erin a un petit ami, mais le remake établit une opposition entre Erin et Pepper qui n'existe pas vraiment entre Sally et Pam : celles-ci font toutes les deux parties de la même bande, et leurs tenues vestimentaires (notamment l'absence de soutien gorge) évoquent la liberté sexuelle associée au mouvement hippie (Becker 53). Dans *Massacre* (2003), Pepper est présentée d'emblée comme une fille facile qui sort avec Andy qu'elle connaît depuis un jour [3:25], alors qu'Erin vit avec Kemper depuis trois ans [4:55].

Ainsi, la sexualisation de la *Final Girl* passe par sa plasticité et sa tenue vestimentaire. *Massacre* (2003) s'adonne à cœur joie à la fétichisation de son actrice principale : le débardeur humide noué au-dessus du nombril met en valeur la poitrine de Jessica Biel [25:25, 31:10, 34:55, 65:30], et le jean taille basse le creux de ses reins [40:00]. Le *making-of* nous montre d'ailleurs l'équipe masculine en train de taquiner Biel lors du tournage d'une scène où elle court, décrivant le plan comme un « plan boom boom boom ». ⁶ Visiblement, personne n'était dupe de la manière dont on exploitait les atouts physiques de l'actrice principale. Le film offre même une mise en abyme de la fétichisation de son corps dans cette scène où Old Monty en profite pour toucher son postérieur tout en cherchant du regard le tueur hors-champ [29:50], tendant au spectateur le miroir de son regard pervers. Le film offre ensuite des gros plans pornographiques des visages en larmes d'Erin et de Pepper qui, couchées sur le ventre, bavent [49:20, 49:35]. Kuersten attire l'attention sur une autre scène dans laquelle le shérif Hoyt verse de la bière sur Erin en une parodie grotesque du réveil de la belle au bois dormant, seulement le caractère pornographique du gros plan du visage d'Erin entre les cuisses nues du shérif ne fait que souligner l'absence d'intérêt sexuel des personnages pour l'héroïne [63:10]. Le film déjoue ainsi les attentes de son public principal car, bien que fétichisée, Erin ne sera pas pour autant punie à la fin du film.

⁵ In « Conversation with Rob Zombie » [1:40].

⁶ In « Chainsaw Redux: Making a Massacre » [59:30].

Halloween (2007) semble adopter la démarche inverse. La mise en cadre ne constitue ni Laurie, ni ses amies, Lynda et Annie, comme objet sexuel pour le spectateur. Comme dans *Halloween* (1978), les tenues vestimentaires servent à différencier Laurie (en jean), d'une part, de Lynda et Annie (en jupe), de l'autre [54:10], prenant le contre-pied de l'original (Lagier et Thoret 223). On aperçoit les seins de Lynda [57:45], Annie [73:40] et Judith [14:00] au détour d'un plan lors des scènes d'amour, mais la mise en cadre ne recourt pas aux gros plans et ne se focalise pas sur cette partie de leur anatomie. Par ailleurs, la sexualité est présentée comme jouant un élément tout à fait banal dans la vie de ces adolescentes qui affirment leurs besoins verbalement. À l'inverse de la Lynda de 1978, qui dit à son petit ami que c'était « fantastique » [60:45], la Lynda de 2007 se moque de son copain en lui disant qu'il n'est pas à la hauteur [58:25]. Annie, quant à elle, incite son copain à verbaliser son désir : « Tu veux me baiser ? J'veux que tu le dises » [73:15]. Même une enfant comme Lindsey n'est pas naïve en matière de sexualité [68:35]. Le film va d'ailleurs à l'encontre de la règle selon laquelle, dans un *slasher*, les filles qui ont des rapports sexuels doivent mourir, puisqu'Annie survit aussi. *Halloween* (2007) présente aussi une Laurie qui prend le contre-pied de celle de 1978. Dès son entrée, elle plaisante avec sa mère, prétendant avoir subi des attouchements de la part d'un vieux pervers nommé Monsieur Nichols [47:50]. Elle rejoue la comédie, cette fois-ci avec sa copine Annie, quand elles font semblant d'avoir un rapport sexuel, Annie tenant le rôle du garçon, et contrairement à la Laurie de 1978, celle de 2007 finit par convenir qu'elle a bel et bien « besoin d'un petit ami » [69:45].

En fait, les seuls personnages féminins que le film donne à voir comme objet sexuel sont Judith et Deborah Myers. Quand la première apparaît, elle porte un short coupé très court, et le plan se concentre sur son postérieur, mais *Halloween* (2007) adopte la même stratégie que *Massacre* (2003) en rapprochant le regard de la caméra de celui d'un personnage peu recommandable, Ronnie White, le petit ami de Deborah Myers, qui déclare : « Mince, cette salope a un beau petit cul » [1:55]. La fétichisation de Deborah Myers a lieu en deux temps. D'abord, elle est constituée en objet sexuel par les deux garçons qui tourmentent Michael dans les toilettes de l'école, traitant sa sœur et sa mère de prostituées [4:30] ; de nouveau, le public adolescent principalement visé par le film d'horreur est confronté à des personnages qui reflètent ses désirs. La caméra constitue ensuite Deborah en objet sexuel avec ce plan centré sur son postérieur tandis qu'elle danse dans une scène relevant du clip rock [12:55]. Tout se passe comme si la caméra ne pouvait réifier la femme qu'en la filmant de dos et en gommant son visage. Le film démonte, par la suite, cette représentation sexiste en montrant que Judith, comme les filles dans la suite du film, est une adolescente pour qui la sexualité tient dans la vie une place « normale », et que Deborah rentre seule après le travail [22:55]. La sexualisation de la *Final Girl* est donc accompagnée d'une banalisation de la sexualité de tous les personnages féminins, ainsi que

d'une volonté de condamner le plaisir visuel dont parle Mulvey, plaisir qui est clairement associé à des personnages peu recommandables.

Comme *Boulevard de la mort* (2007) de Tarantino (Roche 347-348), *Halloween* (2007) et surtout *Massacre* (2003) maintiennent l'idée que la *Final Girl* est, par certains côtés, masculine, mais sans que cela soit incompatible avec sa féminité. Dans *Massacre* (2003), l'héroïne devient Erin, prénom majoritairement féminin mais plus souvent donné à des garçons que Sally ou Laurie.⁷ Erin est de suite présentée comme un « garçon manqué »⁸ : elle porte un chapeau de *cowboy* tout en se limant les ongles [2:55]. Kuersten insiste à juste titre sur l'idée que le corps de Biel est d'une beauté conforme aux normes des magazines de mode, qui promeuvent des corps féminins athlétiques ; le débardeur que porte Biel met également en valeur son ventre et ses épaules musclés [66:20, 79:20]. Par ailleurs, Erin est bien plus débrouillarde que Sally ; elle est capable de démarrer le van en faisant se toucher les fils de contact [55:20], et de crocheter un cadenas, donnant comme seul mot d'explication : « Mes grands frères [me l'ont appris] » [15:05]. Erin est clairement plus forte, plus réfléchie et plus héroïque que Sally, si bien qu'elle n'a pas besoin d'être aussi résistante ou chanceuse. Contrairement à Sally, Erin ne fait pas que fuir et se cacher : elle tente de sauver Andy avant de l'achever par pitié [66:10], essaye ensuite de sauver Morgan [79:20], puis finit par sauver un enfant inconnu [87:30], agissant hors-champ à l'image du tueur. Comme le dit le scénariste Scott Kosar, c'est Erin qui finit par devenir le chasseur,⁹ et l'on se rend compte rétrospectivement qu'elle a tendu une embuscade à Leatherface [81:30]. Dans *Massacre* (1974), Sally se fait sauver par un camionneur, puis par un autre chauffeur [80:10]. Dans *Massacre* (2003), le camionneur qui prend Erin en stop ne fait que la ramener à la station service [82:40], et au final, c'est elle qui repart au volant de la voiture du shérif. Le personnage d'Erin dément ainsi l'idée que les personnages masculins se sauvent, tandis que les personnages féminins sont sauvés (Clover 59). Elle illustre l'évolution remarquée par Clover (37, 60), et confirmée par Kelly Connelly dans son étude de la transformation de Laurie Strode dans *Halloween, 20 ans après, il revient* (Steve Miner, 1998), devenue *Final Woman*, version plus forte car plus masculine de la *Final Girl* qui déploie les mêmes ressources que le tueur (19).

Pourtant, Erin ne se situe pas du côté des garçons ; au contraire, ce sont les autres personnages qui se positionnent en fonction d'elle. Comme le souligne Kuersten, elle représente le pilier moral de la bande. Si Sally obéit à Jerry [41:55], Kemper, lui, se plie à la volonté d'Erin [24:00]. En effet, ce sont Erin

⁷ Selon namestatistics.com.

⁸ Selon le producteur Michael Bay in « Commentaire audio : La production » [5:55].

⁹ In « Commentaire audio : L'histoire » [78:50].

et Pepper qui accompagnent l'autostoppeuse au van [7:45], et ce sont encore les filles qui s'opposent aux garçons quand ils envisagent d'abandonner le cadavre de l'autostoppeuse [18:40]. Pepper s'allie ensuite à Morgan, qui souhaite partir sans Kemper, tandis qu'Andy finira par rejoindre Erin [38:30]. Lâche et égoïste, Morgan constitue bien, sur le plan moral, le double inversé d'Erin. Les autres personnages se positionnent alors en fonction de ces deux-ci. La force physique, morale et affective est clairement du côté de la femme comme figure maternelle. Kuersten en conclut que le film n'est pas misogynne, Erin rappelant Ripley dans *Aliens* (James Cameron, 1986), dont Clover conteste le prétendu féminisme (Clover 53). Pour ma part, il me semble que *Massacre* (2003) ne fait pas que proposer une héroïne forte, il l'exploite : si Nispel estime que le public féminin appréciera ce personnage qui puise dans « son énergie féminine »¹⁰, la *Final Girl* devient une stratégie de marketing pour Bay, conscient que le côté garçon manqué d'Erin encouragera le public masculin à s'identifier avec elle¹¹. La démarche de l'équipe de *Massacre* (2003) est donc cynique, sa conception de l'identification spectatorielle essentialiste du point de vue du genre (*gender*), puisqu'elle présuppose que le public masculin s'identifiera avec l'héroïne en tant que « substitut masculin », et non en tant que personnage féminin.

La Laurie de 2007 est elle aussi un garçon manqué. Elle s'amuse à effrayer Tommy Doyle [51:15], se comportant ainsi comme les trois camarades qui oppriment Tommy dans l'original [16:05], et, à un degré moindre, bien sûr, comme les deux adolescents qui harcèlent Michael Myers au début du remake [4:25] – traditionnellement, dans le *slasher*, les personnages qui se moquent des peurs des autres connaissent une triste fin. Aussi, Laurie contredit-elle sa mère qui affirme qu'elle a porté un costume de ballerine pour Halloween quand elle était enfant, comme les princesses à qui elles viennent de donner des bonbons ; Laurie, elle, prétend s'être déguisée en petit chaperon rouge mort [62:40], suggérant un lien de parenté avec son frère, le tueur invincible. Mais le côté garçon manqué de Laurie ne la distingue pas forcément de ses amies : Lynda et Annie portent des vestes de joueur de football américain aux couleurs du lycée [54:10] ; Lynda a beau être une *cheerleader*, elle sous-entend qu'elle endosse le rôle de princesse pour manipuler son père [53:55]. La Laurie de 2007 est, par contre, moins héroïque que celle de 1978 : elle ne fait que fuir, supplie Michael Myers de l'épargner, et ne parvient à le poignarder dans l'épaule que lorsque ce dernier s'agenouille devant elle [86:20]. Si la Laurie de 1978 est sauvée par le docteur Loomis après avoir combattu les trois assauts de Michael Myers, la Laurie de 2007 est sauvée par le docteur Loomis à deux reprises [89:10, 91:25], puis finalement par Michael Myers lui-même, dans une réécriture inversée de la fin de l'original : Michael empêche Laurie de le

¹⁰ In « Chainsaw Redux: Making a Massacre » [16:25].

¹¹ In « Commentaire audio : La production » [5:55].

tuer, mais l'aide ensuite à braquer le revolver sur lui [98:00]. Au final, le véritable héros-victime, c'est peut-être Michael Myers qui sauve sa sœur de lui-même, tandis qu'Annie s'avère être une *Final Girl* bien plus héroïque que Laurie, donnant un coup de pied au tueur avant de tenter de l'affronter à armes égales en brandissant un couteau de cuisine [74:20]. Les deux *Final Girls* reviennent d'ailleurs dans *Halloween II* (Rob Zombie, 2009).

L'étude qu'a faite Dika du *slasher* révèle qu'il y a une répartition égale entre victimes de sexe masculin et féminin, mais que les films insistent sur la mort des personnages féminins (90) ; Clover fait le même constat (35). Dans *Massacre* (1974) et (2003), il y a plus de victimes hommes que femmes, même si le remake ajoute l'auto-stoppeuse aux quatre victimes (3 hommes, 1 femme) du film de 1974. Toutefois, il est vrai que, dans *Massacre* (1974), les morts de Kirk et de Jerry sont immédiates [35:45, 46:25], celle de Franklin a lieu en pleine nuit et il est filmé par derrière [52:35], alors que l'on voit le visage de Pam en gros plan après que Leatherface l'a accrochée à l'hameçon [39:45]. *Massacre* (2003) va clairement contre la tendance énoncée par Dika et Clover : ce sont les trois personnages masculins que Leatherface va accrocher comme des bouts de viande [39:20, 46:15, 75:15], y compris Kemper, qui subit pourtant une mort encore plus rapide que Kirk [30:45]. Si l'on devine que Leatherface atteint Pepper dans le dos, il l'achève hors-champ dans l'obscurité [57:45]. En fait, la seule victime féminine que le film nous donne à voir est l'auto-stoppeuse, avec ce travelling arrière à travers la béance dans sa tête, reliant l'intérieur du van à l'extérieur [9:55].

C'est cette mise en scène du renversement grotesque qui annonce son déplacement du féminin vers le masculin, en particulier lorsque le shérif Hoyt exige de Morgan qu'il imite l'auto-stoppeuse [48:00]. Le suicide de la jeune femme fait place au viol symbolique du jeune homme, avec des gros plans pornographiques de Morgan qui bave sur le canon du revolver ou crache du sang [50:45, 54:20], qui rappellent les gros plans pornographiques d'Erin et de Pepper mentionnés ci-dessus. Ce renversement interne à la diégèse suit le renversement intertextuel voulu par les producteurs, puisque c'est Andy qui subit le même sort que Pam dans l'original, et si le budget de Hooper et de Henkel ne permettait pas les effets gores, l'équipe de 2003 s'en donne à cœur joie : contrairement à *Massacre* (1974), l'on voit l'hameçon pénétrer la chair et en sortir à plusieurs reprises [46:15, 53:15, 66:35]. C'est donc Andy qui est le corps résistant, la plaie qui saigne : il est d'abord castré symboliquement par Leatherface, qui lui coupe une jambe [43:30], puis pénétré par l'hameçon. Morgan subit le sort inverse d'Andy, d'abord accroché à un lampadaire, puis littéralement castré-pénétré par la tronçonneuse [75:15]. Les gros plans du corps musclé d'Andy le fétichisent, la sueur et l'eau faisant briller sa peau bronzée [53:00]. Il est visiblement le double d'Erin : lui aussi porte un débardeur blanc et correspond aux normes de beauté cette fois-ci

masculine (l'équipe ne cesse de souligner que Mike Vogel est un « joli garçon »¹²). Quand Erin découvre Andy dans le sous-sol des Hewitt, sa posture rappelle un martyr crucifié, ce qui n'était pas le cas pour Pam dans *Massacre* (1974). Cette scène, où une femme contemple avec horreur ce corps d'homme qui saigne, est donc un renversement des rôles traditionnels selon Mulvey : Erin est le regard, Andy l'objet (castré) du regard. Andy représente ainsi le martyr qui paye pour les péchés de tous les *slashers* et doit assumer l'angoisse de castration que le *slasher* déplaçait jusqu'à présent sur le corps féminin.

La position d'Erin fait d'elle une Marie-Madeleine, condensation des deux visages de la femme, la mère et la prostituée, la femme asexuée et la femme active sexuellement (Oliver et Sanders 254), que le *slasher* s'efforce de séparer. Craig Frost estime que le casting de Biel, qui jouait Mary Camden dans la série *7th Heaven* (1996-2007), permet d'asseoir la dimension morale du personnage d'Erin (73) ; il faut également tenir compte du bruit provoqué par la parution de photos de nu de Biel dans *Gear Magazine* en 2000. *Massacre* (2003) joue, en effet, sur les aspects sexuels et moraux de l'image de la star. Par ailleurs, Erin ne reste pas soumise aux côtés de l'homme, mais commet un sacrilège en l'achevant. L'horreur de cette scène est à la fois viscérale et morale. Erin, qui se met d'abord dans la posture inverse de Leatherface, en tentant de décrocher Andy, devient une meurtrière. *Massacre* (2003) fait ainsi du Texas, état traditionnellement conservateur, le lieu d'une perversion biblique qui s'avère être moralement justifiée, en véhiculant un point de vue libéral sur l'euthanasie. Ce n'est qu'à ce moment précis qu'Erin devient à son tour abjecte : hurlant, en larmes, recouverte du sang de sa première victime [68:20], en gros plan comme Carrie au bal du diable (De Palma, 1976). Mais c'est au même moment qu'elle devient véritablement héroïque, alors qu'elle contemple ses mains recouvertes de sang comme des stigmates et qu'elle vainc la nausée. C'est d'ailleurs le même thème musical qui accompagne la scène dans laquelle Leatherface, sa seconde victime, gît dans son sang avec un bras en moins [82:20]. L'horreur qu'elle donne à voir, c'est l'horreur morale de la situation dans laquelle elle se trouve. Rien à voir avec la terreur de la *Final Girl* face au Mal radicalement autre. Il est difficile de penser que les adaptateurs ne se soient pas rendu compte des implications de ce déplacement du site de l'horreur du corps féminin vers le corps masculin, mais il est possible que la signification politique soit subordonnée à l'envie de déjouer les attentes du public, point sur lequel insiste Nispel.¹³ Quoi qu'il en soit, la figure de la *Final Girl* s'est retournée à fois contre le tueur et le public masculin qui l'exploitait comme « substitut masculin », en les castrant tous deux, démontrant ainsi que ce qui était perçu auparavant comme l'abjection féminine n'est, au final, que l'angoisse de castration masculine projetée sur le corps féminin.

¹² In « Commentaire audio : La production » [13:40] et « Chainsaw Redux: Making a Massacre » [60:15].

¹³ In « Chainsaw Redux: Making a Massacre » [12:45].

Halloween (2007) multiplie par trois le nombre de victimes et inverse le ratio homme/femme, si bien qu'en omettant le suicide de Deborah Myers, quatre femmes sont tuées dans le remake contre trois dans *Halloween* (1978). La violence que subit la Laurie de 2007 est accrue. La mise en cadre insiste sur son visage hurlant et ensanglanté, et culmine à la fin du film avec trois très gros plans successifs montés en *jump cut* [99:20] en hommage à *Massacre*¹⁴ (1974) [76:30]. Par contre, il est vrai que Michael Myers assassine systématiquement les femmes en dernier, se plaît à faire durer le moment et a tendance à se répéter : il observe sa sœur et Lynda avant de les attaquer [20:35, 60:45], suit sa sœur comme prise par une menstruation abjecte et, plus tard, Madame Strode, avant de les achever [21:20, 64:40], et traîne la garde morte et une Annie blessée sur le sol [39:55, 74:45]. *Halloween* (2007) thématise littéralement la thèse que la femme est abjecte aux yeux du tueur (et du spectateur masculin) dès sa genèse : les garçons qui le harcèlent dans les toilettes lui montrent une photo de nu de sa mère avec la tête d'un squelette lui cachant le sexe, et lui racontent que l'on a dû « pomper le sperme du ventre » de sa sœur [4:35], rappelant la menace proférée par Ronnie à l'encontre de Deborah de lui « baiser le crâne » [1:35]. La scène dans laquelle Michael attaque Annie et son petit ami Paul parodie également la thèse psychanalytique de Mulvey en incorporant à la bande son « Only Women Bleed » (1975) d'Alice Cooper, une chanson déplorant la maltraitance des femmes aux paroles néanmoins très sexistes. Michael semble d'abord contredire l'affirmation que « seules les femmes saignent » en s'en prenant immédiatement à Paul, avant de confirmer qu'il est effectivement plus intéressé par une femme qui saigne [73:55]. Toutefois, la genèse de Michael Myers semble vouloir démanteler la thèse essentialiste en démontrant que le tueur est un produit de son environnement : en effet, ceux qui dégradent sa mère et sa sœur sont les mêmes qui attribuent au jeune Michael une sexualité abjecte à leurs yeux – Ronnie White et les garçons dans les toilettes de l'école le traitent de « pédé » [3:05, 4:45, 11:15]. L'abjection de Michael, comme celle des personnages féminins, est bel et bien une construction discursive.

Si Erin et Sally sont contemporaines, elles n'ont finalement pas grand chose en commun, comme le changement de nom l'indique, et comme le souligne le scénariste Scott Kosar.¹⁵ Erin ressemble même plus à la Laurie de 1978 qu'à Sally, tout en étant emblématique de tendances actuelles (Frost 73). Erin est donc la version contemporaine de la *Final Girl*, ajoutant à la droiture morale la force physique des héroïnes de James Cameron, ainsi qu'un certain féminisme « à la Destiny's Child » qui promeut la « femme indépendante », la « survivante », néanmoins assujettie à la loi patriarcale qui la constitue en

¹⁴ Le film de Zombie comprend plusieurs hommages à *Massacre* (1974) (Roche 2012).

¹⁵ In « Commentaire audio : L'histoire » [7:10].

objet sexuel aux « formes délicieuses » tout en lui dictant la conduite à tenir pour ne pas être une « sale fille ».¹⁶ Si *Massacre* (2003) a intelligemment tenu compte de la critique féministe en punissant le regard masculin, anticipant sur des films comme *Hostel* (Eli Roth, 2005), le film est à la fois anachronique¹⁷ et contradictoire, proposant de satisfaire les désirs présumés du public masculin tout en les critiquant. J'avancerai même que le film tente de sauvegarder la masculinité par le biais de l'héroïne.

Halloween (2007) est clairement une relecture de *Halloween* (1978) à la lumière de la critique féministe, en refusant au public masculin le « plaisir visuel » typique du *slasher*, et en insistant sur la sexualité « saine » des personnages féminins et sur la sexualité pathologique du tueur. Toutefois, la critique du *slasher* est principalement opérée par la place accordée au tueur au détriment de la *Final Girl*. Paradoxalement, alors que l'équipe semblait penser que la Laurie de 1978 ne serait aujourd'hui plus crédible,¹⁸ la Laurie de 2007, qui n'est pas contemporaine à celle de 1978, ressemble par de nombreux points plus à Sally. Cependant, si l'héroïne de *Massacre* (1974) n'est qu'un corps résistant dans un monde sans sens, la Laurie de 2007 évolue au sein d'une causalité qui lui échappe, si bien que le sens est, paradoxalement, entièrement du côté du tueur.

¹⁶ On aura reconnu (ou pas) les titres des quatre singles de l'album *Survivor* (2001) : « Independent Women », « Survivor », « Bootylicious » et « Nasty Girl ».

¹⁷ Frost insiste sur le fait que le film de Nispel nie l'historicité (66).

¹⁸ Selon Scout Taylor-Compton et Rob Zombie dans « Meet the Cast » [9:50].

OUVRAGES CITÉS

- BECKER, Matt. « A Point of Little Hope: Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence ». *Velvet Light Trap* 57 (Spring 2006) : 42-59.
- CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, N.J. : Princeton UP, 1992.
- CONNELLY, Kelly. « From Final Girl to Final Woman: Defeating the Male Monster in *Halloween* and *Halloween H20* ». *Journal of Popular Film and Television* 35.1 (Spring 2007) : 12-20.
- DIKA, Vera. « The Stalker Film ». *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Dir. Gregory A. Waller. Urbana and Chicago, IL : U of Illinois P, 1987: 86-101.
- FROST, Craig. « Erasing the B out of Bad Cinema: Remaking Identity in *The Texas Chainsaw Massacre* ». *COLLOQUY text theory critique* 18 (2009) : 61-75.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006.
- KUERSTEN, Eric. « An Unsawed Woman: Re-exhuming the Texas Chainsaw Massacre Remake on DVD: How Jessica Biel's Moral Hotness Tamed the West ». *Bright Lights Film Journal* 50 (November 2005). <<http://www.brightlightsfilm.com/50/chainsaw.htm>>. Vu le 8 octobre 2011.
- LAGIER, Luc et Jean-Baptiste THORET. *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*. Paris : Dreamland, 1998.
- MUIR, John Kenneth. *The Films of John Carpenter*. Jefferson : McFarland, 2000.
- MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis : Indiana UP, 1989.
- OLIVER, Mary Beth et Meghan SANDERS. « The Appeal of Horror and Suspense ». *The Horror Film*. Ed. Stephen Prince. New Brunswick, NJ and London : Rutgers UP, 2004 : 242-56.
- ROCHE, David. « Subverting Gender via Genre or Vice Versa ? Quentin Tarantino's *Death Proof* (2006) ». *Generic Attractions: New Essays on Film Genre Criticism*. Dir. Celestino Deleyto et María del Mar Azcona. Paris : Michel Houdiard, 2010 : 337-53.
- _____ « Bastard Remakes: Homage and Betrayal in *Dawn of the Dead* (Zack Snyder, 2004) and *Halloween* (Rob Zombie, 2007) ». *In Praise of Cinematic Bastardy*. Dir. Sébastien Lefait et Philippe Ortoli. Cambridge : Cambridge Scholars, 2012 : 136-45.
- _____ *(Re)making Horror in the 1970s and 2000s or Why Don't They Do It Like They Used to?* Jackson, MS : UP of Mississippi, 2014.
- THORET, Jean-Baptiste. *Une Expérience américaine du chaos : Massacre à la tronçonneuse de Tobe Hooper*. Paris : Dreamland, 1999.
- Halloween*. Dir. John Carpenter. Avec Jamie Lee Curtis, Donald Pleasance, Nancy Kyes, P.J. Soles, Charles Cyphers, Brian Andrews. Compass International Pictures, 1978. DVD. Gie Sphe-TF1, 2007.
- Halloween*. Dir. Rob Zombie. Avec Malcolm McDowell, Scout Taylor-Compton, Tyler Mane, Daeg Faerch, Sheri Moon Zombie, Brad Dourif. Dimension Films, 2007. DVD. TF1, 2008.
- The Texas Chain Saw Massacre*. Dir. Tobe Hooper. Avec Marilyn Burns, Allen Danziger, Paul A. Partain, William Vail, Teri McMinn, Edwin Neal, Gunnar Hansen, Jim Siedow. Vortex, 1974. DVD. Universal Pictures, 2006.
- The Texas Chainsaw Massacre*. Dir. Marcus Nispel. Avec Jessica Biel, Jonathan Tucker, Erica Leerhsen, Mike Vogel, Eric Balfour, Andrew Bryniarski, R. Lee Ermey. New Line Cinema, 2003. DVD. Metropolitan, 2004.